

Propuesta y diseño de modelos para la investigación en el jazz

(Proposal and design models for research in jazz)

Peñalver Vilar, José M^a

Univ. Jaume I de Castellón. Dpto. de Educación. Área de Música.
Avda. Sos Baynat s/n. 12071 Castelló de la Plana
penalver@uji.es

Recep.: 17.09.2012

BIBLID [ISSN: 1137-4470, eISSN: 2174-551X (2013), 20; 97-114] Acep.: 06.05.2013

La investigación en procesos artísticos se realiza desde la práctica musical y nos permite conocer la actividad íntima del intérprete en relación con su propia experiencia considerada como una totalidad independiente de otras fuentes. Esta propuesta sugiere modelos básicos de análisis y ofrece recursos, herramientas, técnicas y criterios de catalogación del repertorio jazzístico basados en nuestra propia actividad musical.

Palabras Clave: Jazz. Improvisación musical. Investigación creativa-performativa.

Prozesu artistikoetan musika-jarduna abiapuntutzat hartuz garatzen da ikerketa. Ikerketa horri esker, interpreteak berezko esperientziaren inguruan garatzen duen jardun barru-barrukoa ezagutu dezakegu, esperientzia hori beste iturri batzuetatik aparteko osotasun gisa hartuta. Proposamen horrek azterketarako oinarritzko ereduak iradokitzen ditu eta jazzaren erreperorioa katalogatzeko baliabide, tresna, teknika eta irizpideak eskaintzen ditu, gure musika-jardueran oinarrituz.

Giltza-Hitzak: Jazza. Musika-inprobisazioa. Ikerketa sortzaile eta performatiboa.

La recherche dans les processus artistiques se réalise à partir de la pratique musicale et nous permet de connaître l'activité intime de l'interprète par rapport à sa propre expérience dans son ensemble considérée indépendamment des autres sources. Cette proposition suggère des modèles de base d'analyse et fournit des ressources, des outils, des techniques et des critères de catalogation du répertoire jazz basés sur notre propre activité musicale.

Mots-Clés : Jazz. Improvisation musicale. Recherche créative-performative.

1. INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente se ha considerado al intérprete como un intermediario entre el compositor y su creación, un mero transmisor de la obra de arte cuya finalidad es la de adquirir y aplicar determinadas destrezas o habilidades interpretativas y desarrollar una técnica impecable. Sin embargo, las cuestiones relacionadas con el proceso en el cual los músicos descifran y dotan de significado a los sonidos, la reflexión sobre las relaciones entre la expresión musical y su percepción o el análisis de los mecanismos fisiológicos que intervienen durante la ejecución no era de interés científico. La investigación basada en la práctica y la producción artística demanda su autonomía, es necesario superar las viejas concepciones y desarrollar modelos eficaces y viables para el análisis y el estudio de los procesos relacionados con la interpretación, la composición y la improvisación musical. Se pretende aplicar la investigación artística o creativa-performativa (Zaldívar, 2005: 97) como metodología de aproximación al estudio del jazz y la música moderna. A través de este artículo sugerimos posibles modelos para el análisis, ofrecemos recursos, técnicas y criterios de catalogación específicos para el repertorio *jazzístico* basados en nuestra propia práctica y experiencia musical.

El objetivo de nuestra propuesta será ofrecer un método eficaz para catalogar y clasificar el repertorio de la música de jazz usando como criterio la práctica musical. En jazz, concretamente en el proceso de improvisación musical, el ejecutante, constantemente, debe potenciar la capacidad de escuchar o representar mentalmente, con un mínimo de antelación, las ideas musicales que se pretenden desarrollar. Resulta bastante difícil improvisar sobre una estructura armónico-formal si no somos capaces de distinguir auditivamente los cambios de la progresión armónica del tema. No se trata simplemente de memorizar el ciclo armónico, se trata de identificarse con la sucesión de acordes, de interiorizar su funcionalidad en la secuencia, de sentir el ritmo armónico y la conducción interna de las voces y, en definitiva, de producir una idea o imagen en la memoria auditiva que represente y organice el contexto global de la pieza a nivel estructural y armónico.

Este proceso de aprendizaje está justificado por una sólida teoría conceptual que tiene su inmediata aplicación práctica en el procedimiento de la improvisación. La improvisación necesita realizarse en el momento y es en esta actividad donde se aplican los conceptos adquiridos. Si el proceso se realizara de modo inverso se convertiría en el procedimiento compositivo convencional donde existe un espacio de tiempo relativo para la corrección, modificación y reflexión sobre la creación musical. Al igual que ocurre en el resto de las artes una de las fases en el aprendizaje de la improvisación es la imitación. En esta fase imitativa el futuro *jazzman*, mediante la audición atenta, copiará, reproducirá e interiorizará los modelos establecidos por los grandes maestros o los propuestos por el profesor.

Por tanto, consideramos que la búsqueda incesante, por parte del ejecutante, del análisis crítico del repertorio se convierte en una necesidad también para el investigador del repertorio, incluso creemos que ambas facetas deberían coincidir en una misma persona: el artista-investigador.

2. ¿QUÉ ES EL JAZZ?

No hay duda de que el jazz posee una identidad propia que lo distingue de otros estilos, sin embargo, ¿cuáles son los nuevos criterios estilísticos que determinan la nueva relación entre los elementos musicales? Michels (1982: 539) afirma que la esencia del jazz viene determinada por las siguientes características musicales: *Hot-Intonation*, *Blue notes*, *Off-Beat*, *Alteration*, *Call and Response*, *Improvisation*, *Polifonía improvisada* o *Heterofonía*. Sin embargo, Berendt (2002: 765) reduce a tres los aspectos más innovadores de la nueva música: una relación especial con el tiempo definida como *swing*, una espontaneidad y vitalidad de la producción musical basada en la improvisación y una sonoridad y manera de frasear que reflejan la individualidad de los músicos.

En nuestro propio análisis estilístico optamos por desarrollar y explicar las características del jazz en base al análisis formal y a los elementos tradicionales de la música: el ritmo, la melodía, la armonía y la textura además del análisis de los recursos compositivos utilizados en la improvisación jazzística. De este modo, fruto de la síntesis de los distintos autores, desarrollamos tres criterios para establecer qué es el jazz:

- Creatividad e improvisación
- *Swing*
- *Blues*

2.1. Creatividad e improvisación

El primer criterio para clasificar una música como jazz es la improvisación. La creatividad no está asociada a la actividad interpretativa como ocurre en la ejecución musical convencional sino a la puesta en práctica de las técnicas compositivas de modo improvisado.

A nivel interpretativo, un caso ejemplar de ejecución musical jazzística fue la orquesta de Glenn Miller; a nivel compositivo, la música de Georges Gershwin. La *big band* de Glenn Miller supuso el estandarte de la música americana en la década de los años 40, no obstante era poco creativa. Sus integrantes eran grandes músicos de sección, buenos intérpretes de *swing*, sin embargo ni eran ni pasaron a la historia como grandes improvisadores. Los famosos e imitados solos de temas como *In the mood* o *Pensilvania 6-5000*, fueron repetidos hasta la saciedad e incluso en la actualidad se siguen reinterpretando los solos originales de las grabaciones históricas. En el caso de Gershwin, su música también es símbolo de la sonoridad y el carácter del jazz; sin embargo todo está escrito y no se reserva ningún espacio para la improvisación. *Un americano en París* y *Rhapsody in blue*, responden a un repertorio con sabor a jazz pero ausente de creatividad asociada a la práctica espontánea de la improvisación.

Al margen de que la improvisación está presente en otros estilos musicales; y no es exclusiva de la música afroamericana, podemos establecer la improvisación como un primer criterio para definir y clasificar qué es jazz.

2.2. Swing

2.2.1. El concepto de Swing

El *swing* es modelo básico del fraseo en el jazz. Se trata de una desviación sutil del pulso regular y comprende tres conceptos:

- Subdivisión
- Acentuación
- Articulación

Técnicamente, el *swing* hace referencia a las proporciones que se establecen, en cuanto a duración e intensidad entre el *down beat* o tiempo fuerte y el *off beat* o contratiempo. Si representamos en un compás simple una sucesión de ataques de igual duración tomando la corchea como figura de nota, obtenemos una subdivisión binaria de la pulsación, es decir, cada pulsación se divide en dos partes iguales. Este tipo de subdivisión del *tempo* en el cual la corchea es igual a corchea se denominó, por diferenciarlo del *swing*, corchea “clásica” o *even-eight* (ocho iguales). En el caso del *swing*, el músico produce deliberadamente un desplazamiento del *tempo* en el cual se tiende a prolongar la duración del primer sonido (*down beat*) y a reducir el segundo (*off beat*) obteniendo una rítmica que se aproxima a la subdivisión ternaria:

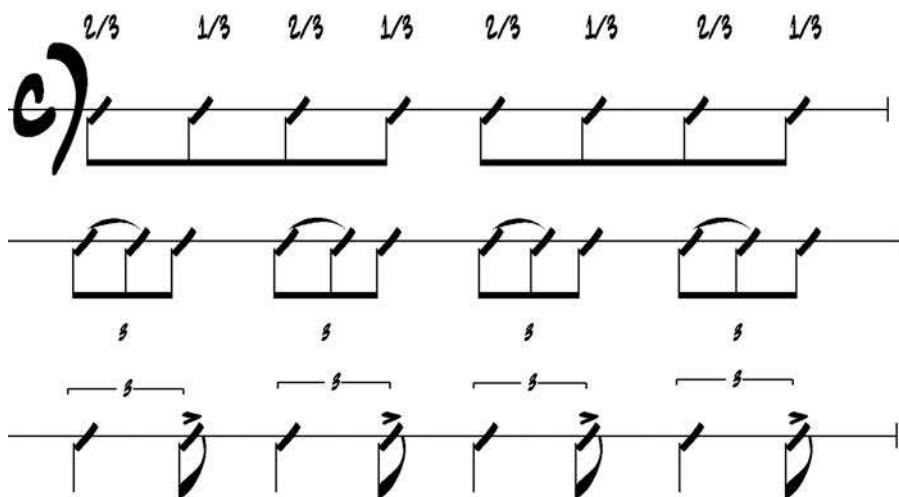


Fig. 1: Swing, subdivisión

Nuestro sistema de notación es impreciso para representar gráficamente este tipo de desviaciones del *tempo* puesto que existen factores como la velocidad de ejecución, el estilo de jazz, el registro del instrumento y sus características técnicas en cuanto a emisión, articulación etc., que alteran la relación o proporción entre el *down beat* y el *off beat*. Lo que sí podemos constatar es que las corcheas ya no tienen un valor idéntico respecto a nuestro sistema proporcional de duraciones. Generalmente, la subdivisión ternaria y el sentido del *swing* son más exagerados en los primeros períodos de la historia del jazz y más sutil en el *be bop* y en el jazz moderno.

En el *swing*, se acentúan las subdivisiones o contratiempos de la pulsación además de la acentuación implícita de los tiempos débiles de la sección rítmica, es decir, el *off beat* en la línea melódica y los tiempos 2 y 4 en la sección rítmica. Si tenemos en cuenta la subdivisión supuestamente ternaria expuesta anteriormente, el modo más aproximado para representar la acentuación del segundo sonido (*off beat*) y el concepto de *swing* sería la siguiente:

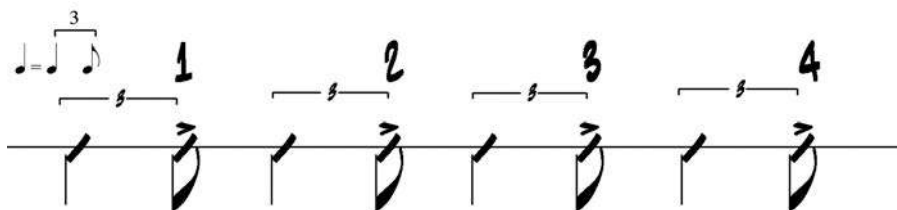


Fig. 2: *Swing*, acentuación

El tercer concepto en torno a la representación del modelo básico de *swing* es la articulación. La tendencia más extendida desde el estilo *be bop* fue iniciar el ataque del sonido en parte débil y ligarlo al siguiente sonido. Este modo de articulación deriva de la acentuación expuesta anteriormente puesto que es bastante lógico hacer coincidir la emisión del sonido con la acentuación:



Fig. 3: *Swing*, articulación dos ligadas-dos ligadas

Por último, y quizás sea uno de los aspectos más importantes, observamos que para conseguir la conducción y proyección del modelo presentado debemos mantener todo el valor del sonido sobre el que resuelve la ligadura, si esto no es así se produce una sensación no deseada de interrupción de o de ritmo entrecortado:

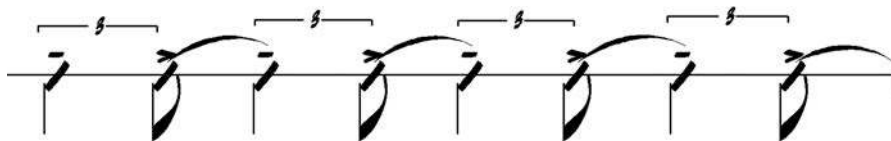


Fig. 4: Swing, articulación, conducción y proyección

2.2.2. Polirritmia y ritmos aditivos

Otro aspecto novedoso en cuanto al elemento rítmico está representado por los *ritmos aditivos* cuya máxima aplicación y difusión se da en el *ragtime*. Consiste en el empleo de la síncopa basada en la combinación de acentuaciones binarias y ternarias que desplazan la acentuación regular del compás y producen “ritmos cruzados”.

A BREEZE FROM ALABAMA
SCOTT JOPLIN

PIANO

RITMO ADITIVO

Fig. 5: Ritmos aditivos

2.3. Blues

Cuando hacemos referencia al *blues* como criterio para establecer qué es y no es *jazz*, no nos referimos a la forma típica del *jazz* o al tipo de estructura armónico-formal que trataremos más adelante, sino al concepto de afinación relativa o *hot intonation*. Más concretamente, englobamos dentro del término la síntesis de todo lo que representa la sonoridad específica del *jazz*, todo el conjunto de elementos propios en la producción característica del sonido que lo diferencia de otras músicas. En los orígenes del *jazz*, los negros liberados de la esclavitud adquirieron instrumentos musicales de segunda mano procedentes de las bandas de música europeas asentadas en Nueva Orleans.

La única referencia musical que poseían era su propia tradición a través del canto, puesto que carecían de las nociones y de la técnica instrumental específica. Podemos deducir que el término *blues* responde a una adaptación de la peculiar forma de cantar del negro a la práctica instrumental, el cual, al no poseer formación musical, decide imitar con los instrumentos lo que canta. Conlleva el empleo de portamentos, vibrato, gemidos, trémolos, suspiros, pausas y ruido y deriva de las inflexiones de la lengua nativa y de los modelos africanos ya existentes en sus antecesores como los *work songs* y los *spirituals*. Sin duda alguna, este hecho repercutirá en la producción del sonido, en el timbre y en la modificación deliberada de la entonación en la práctica instrumental con respecto a la tradición musical europea.

En definitiva, la creatividad e improvisación, el *swing* y el *blues*, serán los parámetros básicos para el análisis estilístico y los criterios para desarrollar y explicar las características del jazz y su clasificación en relación con la evolución de los estilos.

3. ¿QUÉ ES LA MUSICOLOGÍA APLICADA AL JAZZ?

A través de este apartado se pretende argumentar por qué el término “musicología” a pesar de relacionarse tradicionalmente con la música culta o erudita, puede ser aplicable al jazz. Citamos las palabras de Jacques Chailley y compartimos su opinión al respecto:

[...] a menudo discrepan musicólogos asiáticos y africanos que se preguntan por qué el estudio científico de la música escrita y clásica de Occidente se denomina simplemente ‘musicología’ mientras que el de otras músicas cultas se llama ‘etnomusicología’. Sería más aceptable si la definición se atuviera al método de aproximación, como el estudio objetivo y científico de las músicas de tradición oral de los pueblos del mundo entero, estudio que utiliza conjuntamente los métodos de investigación y de análisis propios de la etnomusicología y la musicología. (Chailley, 1991: 70)

Basamos nuestra fundamentación teórica en relación a tres criterios que determinan el proceso musicológico y su aproximación al estudio del jazz:

- 1) El objeto de estudio
- 2) Las técnicas
- 3) El método

Respecto al objeto de estudio se puede observar que una de las acciones específicas que ha empleado la musicología ha sido el proceso de aislar un complejo, que está orientado históricamente, para una primera aproximación (Stephan, 1964: 258). Aunque no descarta otros procedimientos, en muchos casos ha sido exclusivamente el hecho y la obra musical concreta, se trate de una composición o de una improvisación única. Por tanto, nuestra propuesta pretende aislar la obra *jazzística* para analizar únicamente sus aspectos musicales.

Cuando el estudio de una música implica también el de su medio sociocultural nos encontramos en el campo de la etnomusicología, que se interesa no sólo por la música en sí misma, sino también por el comportamiento musical de los hombres [...]. Según pongan los etnomusicólogos el acento en el aspecto musicológico o en el antropológico de la música se les llama `etnomusicólogos musicológicos` o `etnomusicólogos antropológicos`. Los primeros estudian la música considerada como de `alta` cultura [...], desde el punto de vista histórico, teórico y musicológico y se interesan en la ejecución musical y la comunicación de la música. Los segundos estudian la música de los pueblos llamados `no alfabéticos` [...]. Sus observaciones se refieren principalmente al medio sociocultural, al comportamiento musical de los hombres, y el hecho musical aparece considerado como un aspecto de la cultura. (Chailley, 1991: 71)

Aislando el “aspecto musicológico” y prescindiendo del “aspecto antropológico”, tal y como los denomina Chailley, creemos que nuestra propuesta estaría más cerca de la musicología que de la etnomusicología.

Por otra parte, el jazz ya ha sobrepasado la frontera de su categorización como música popular y ha alcanzado el mismo rigor, profundidad o *status* que la música denominada culta o clásica. Por este motivo el jazz puede ser objeto de estudio comparable a los métodos de investigación musicológicos que se han empleado en la música erudita de tradición occidental:

El jazz es una expresión artística peculiar a Estados Unidos, una música cuya aparición se remonta a finales del siglo pasado. Esta música no puede ya considerarse nueva o experimental: ha superado con éxito el paso del tiempo. Como toda música clásica, el jazz se ajusta a normas establecidas de forma y complejidad, disfruta de un amplio repertorio de obras maestras reconocidas como tales y demanda determinados conocimientos musicales a artistas y oyentes. (Tirro, 2001a: 25)

Respecto a las técnicas y los métodos, la musicología, a nuestro criterio y en relación al jazz, contemplaría la investigación centrada en los procesos de interpretación, composición e improvisación en torno a las formas, los estilos y el repertorio *jazzístico*. Para ello proponemos el modelo de investigación artístico-musical, también denominada como investigación creativa-performativa, puesto que se trata de una música cuyo aprendizaje fue, en una gran proporción, de tradición oral, está en continua evolución, adaptación y transformación debido a su amplia y rápida difusión. Las fuentes primarias de esta investigación no son, de manera general, tratados teóricos concebidos por reconocidos intelectuales o métodos de improvisación diseñados por los grandes pedagogos, sino grabaciones y las transcripciones realizadas, en muchos casos, por los propios artistas. La justificación y el análisis posterior de dichas transcripciones se reservaron a los eruditos y estos últimos fueron los que elaboraron y juzgaron, desde la teoría, los criterios interpretativos y estilísticos de esta música. Pongamos un supuesto ejemplo: una grabación sonora de Charlie Parker sobre la estructura y la progresión armónica de *blues*, que se hubiese registrado en el período comprendido entre 1944-1948 por las discográficas Savoy o Dial y que durase aproximadamente 2 minutos y 20 segundos, constituiría un documento inédito y una fuente de

primera mano si los recursos para la improvisación empleados en dicha grabación fueran innovadores y se adelantaran al lenguaje establecido o predominante en dicho período. Incluso se podría afirmar que este documento tendría mucho más valor que la traducción de un tratado antiguo que se efectuó cuatro siglos después de la versión original o las distintas versiones reeditadas. Tal vez cueste entender, desde el punto de vista de la musicología histórica y respecto a la música antigua, que una cosa es la búsqueda, selección, interpretación y síntesis basada en la especulación y otra es el análisis directo sobre las fuentes primarias. Por supuesto que ambos tipos de investigaciones pueden derivar en errores y falsas interpretaciones pero, sin duda alguna, en el segundo de los casos, la comunidad científica siempre podrá recurrir a las grabaciones, consideradas como fuentes primarias, para discutir, discrepar y debatir las supuestas conclusiones.

Después de esta aproximación iniciamos nuestra investigación partiendo de nuestra propia experiencia musical. La primera cuestión que nos intriga, a efectos de clasificación, sería establecer ¿qué es *jazz* y qué no lo es? Inmediatamente después, las siguientes cuestiones que nos planteamos son, ¿de qué tipo de fuentes, recursos o herramientas disponemos para la investigación? y ¿cómo podemos establecer los criterios para la catalogación del repertorio?

4. FUENTES, RECURSOS Y HERRAMIENTAS

4.1. Grabaciones y transcripciones

El *jazz* nació con la creciente industria fonográfica y cinematográfica, este estilo de música no da lugar a la especulación o a la deducción basada en tratados, manuscritos, testimonios u otro tipo de fuentes; sin duda alguna, la audición de las obras grabadas no induce a ninguna suposición, es decir, se puede considerar como una fuente primaria en contraposición a un manuscrito o una partitura (música en potencia) que puede dar lugar a especulaciones sobre cómo debería interpretarse, por ejemplo, como ocurre en algunos casos en la interpretación histórica. En el *jazz*, la relación entre la obra a analizar o clasificar y el investigador es directa y, en el caso de emplear como recurso secundario partituras editadas, se pueden confrontar si la experiencia del investigador es amplia y basada en su propia práctica musical. Además, en el *jazz*, a diferencia de otras músicas, suele ser muy habitual que el compositor de la pieza sea el mismo que el músico que la registra y la graba. La transcripción del repertorio y su posterior análisis será la herramienta básica para su estudio. Sin embargo, esta cuestión suscita otro problema: ¿cuál será el método o sistema gráfico de notación más preciso para representar los nuevos sonidos? Es cierto que el *jazz* es una fusión entre la tradición europea de la música y la cultura africana, del mismo modo que también es cierto que gran parte de la nueva música contempla modelos heredados de la cultura occidental tales como las formas y la armonía. No obstante, el *jazz* responde a una nueva adaptación, modificación y transfor-

mación de los elementos musicales y, por este motivo, necesita un tipo de notación específica que responda a las nuevas posibilidades.

4.2. Terminología

El léxico específico en español empleado hasta ahora, en referencia al *jazz*, es poco concreto. En algunos casos, es tomado de otras fuentes o estilos musicales y además tiene el inconveniente de las traducciones debido a que muchos de los términos, como por ejemplo la palabra *swing*, no tienen un equivalente en nuestro idioma, o mejor dicho, sólo tienen un significado concreto en inglés sin traducción eficaz o viable. Una de las primeras tareas será recopilar, sintetizar o unificar criterios en torno a las definiciones y los conceptos específicos que emplearemos en nuestra investigación.

5. CRITERIOS PARA LA CLASIFICACIÓN Y CATALOGACIÓN

5.1. Clasificación por estilos y autores

La agrupación en función de los estilos y los autores podría ser una buena clasificación. No obstante, debido a la rápida evolución y difusión del *jazz*, un mismo artista puede pertenecer a varios estilos, independientemente del período inicial de clasificación. El caso de Miles Davis es extraordinario: comenzó en el estilo *be bop* o *jazz* moderno de la década de los años 40, se sumó al movimiento de reacción encabezado por el *cool jazz*, fue uno de los pioneros del *jazz modal* y experimentó la fusión del *jazz* con otras músicas como el flamenco y el rock evolucionando hacia las tendencias más vanguardistas.

La clasificación cronológica por estilos podría ser el modo de catalogación más tradicional, enciclopédico y, aparentemente, el más metódico. Sin embargo, al igual que en la clasificación por autores, tendríamos el inconveniente de que en una misma época del *jazz* conviven infinitud de estilos. Tomemos por ejemplo la década de los años 50: en este período, los músicos experimentados llevan el *be bop* hasta sus máximas posibilidades, se desarrolla un movimiento de reacción en contra de los *tempi* rápidos, las armonías densas y el fraseo asimétrico e irregular del estilo anterior, denominado *cool jazz*. Posteriormente, evoluciona otro movimiento de reacción en contra del *cool jazz* denominado *hard bop*, que además representa una protesta reivindicativa de los derechos de los ciudadanos de color; se empieza a desarrollar la fusión del *jazz* con la música de raíz afrocubana el denominado *cubop* y se experimenta con el *jazz modal*. Paralelamente coexisten músicos que siguen improvisando sobre el estilo tradicional, el *swing* y la tradición de Nueva Orleans provocando rupturas irreparables entre el público y los artistas. Así pues, la catalogación cronológica no respondería al concepto de evolución artística si no tuviésemos en cuenta todas las manifestaciones del *jazz* que se dan en un mismo período. No obstante, sí que demostraría el grado de evolución del lenguaje de los improvisadores respecto al estilo predominante.

5.2. Clasificación por la evolución del lenguaje en la improvisación, las formas y sus versiones

La forma básica en cualquier tema de *jazz* está delimitada por una introducción, exposición del tema, *open solos*, intercambios entre solistas, interludios, reexposición, coda o *vamp* y final. Sin embargo, el concepto de forma en el *jazz*, por lo menos hasta el *free jazz* de los años 60, responde a estructuras armónico-formales, éstas se pueden identificar y clasificar en las siguientes:

- *Blues*
- *Rhythm*
- *Standard*
- *Modal*

Este tipo de clasificación, respecto al tipo de investigación analítica-formal, puede ser considerada como la más apropiada. Procederíamos del siguiente modo (ANEXO 1):

1. Partimos de una forma y su presentación original.
2. Recopilamos todas sus versiones.
3. Comparamos y observamos su evolución a través de los estilos.

El problema de este tipo de clasificación radica en la evolución y la consiguiente ampliación, simplificación o anulación de estas formas estereotipadas, así como en las formas de concierto o las suites de Duke Ellington o Gunther Schuller¹; el *jazz rock* y los derivados del *rhythm and blues*; o el *jazz* experimental y de vanguardia respectivamente. Este aspecto conllevaría una nueva clasificación formal y, en algunos casos, daría lugar a nuevos tipos de organización orgánica, con lo cual no podríamos establecer un criterio determinado para toda la historia del jazz.

5.2.1. Blues

Al igual que en la evolución formal de la música culta, en la cual se intenta dotar a la música de estructuras formales que favorezcan la unidad y la organización del discurso musical, el *blues* fue evolucionando hacia una estructura definitiva basada en una forma ternaria y una progresión armónica de doce compases de carácter cíclico. De este modo, el *blues* clásico consta de tres frases de cuatro compases AAB, siendo las dos primeras con texto idéntico y melodía similar y la tercera distinta con carácter conclusivo (Cooke, 2000: 18).

1. Gunther Schuller, Nueva York, 22 de noviembre de 1925, compositor, trompista y director de orquesta americano. Uno de los principales representantes de la denominada *Third Stream Music* o tercera vía o corriente, un término que él mismo acuñó para describir la música que combina las técnicas clásicas y el jazz.

ST. LOUIS BLUES

W.C. HANDY

PREGUNTA

A

F7

8b7

F7

RESPUESTA INSTRUMENTAL

FEEL - IN TO - MOR - ROW

LAK AH FEEL TO - DAY

FEEL - IN TO - MOR - ROW

LAK AH FEEL TO - DAY

B

C7

F7

T'LL PACK MY TRUNK

MAKE MY GIT A WAY

Fig. 6: Blues, forma AAB

En esta figura se observa que la melodía de la segunda frase gira en torno a la subdominante, constituyendo una variación armónica de la primera, lo que ha hecho considerar a algunos autores como una frase distinta, dando lugar a la forma ABC (Tirro, 2001a: 74).

La armonía del blues está íntimamente relacionada con los grados tonales aunque, como comprobaremos en el análisis posterior, es de carácter modal por su tonalidad ambigua mayor-menor. Los primeros bluesman se sirvieron de acordes y acompañamientos sencillos utilizando los tres acordes que se forman sobre los grados tonales; no obstante, la influencia de la línea melódica y las blue notes dio lugar al añadido de la séptima menor en los tres acordes:

I7	IV7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	V7

Fig. 7: Blues, progresión armónica

5.2.2. Rhythm

En un principio, los músicos de jazz del estilo Nueva Orleans utilizaron las formas del *blues* y el *ragtime*. Sin embargo, las estructuras politemáticas de este último daban lugar a progresiones demasiado extensas para la variación o la improvisación con lo cual progresivamente se fue incorporando el formato de canción popular y la balada. Aunque el *rhythm* se consolidó como una forma *standard* de treinta y dos compases, merece una clasificación especial al margen del resto de las formas del repertorio. Al igual que el formato de balada, se estructura con una forma AABA; sin embargo, a diferencia del resto de formas *standards*, su progresión armónica característica se mantuvo a lo largo del tiempo, del mismo modo que la del *blues*, dando lugar a una forma independiente. El modelo lo estableció la composición “I got rhythm” de George Gershwin y constituyó una progresión armónica típica dentro del repertorio de los *standards* (Tirro, 2001b: 37).

The image displays a musical score for the jazz standard "I got rhythm" by George Gershwin. The score is written for piano and guitar, featuring a 32-measure AABA form. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each containing a piano part (treble clef) and a guitar part (treble clef). Chord progressions are indicated above the notes. The first system (measures 1-8) includes a first ending bracket labeled 'A1' and a second ending bracket labeled 'A2'. The second system (measures 9-16) includes a first ending bracket labeled 'B1' and a second ending bracket labeled 'B2'. The third system (measures 17-24) includes a first ending bracket labeled 'A3' and a second ending bracket labeled 'A4'. The fourth system (measures 25-32) includes a first ending bracket labeled 'B3' and a second ending bracket labeled 'B4'. The score concludes with a double bar line at measure 32.

Fig. 8: “I got rhythm”, Georges Gershwin

5.2.4. *Modal*

A menudo se confunde el término “forma” con el de “estructura armónico-formal”. Frecuentemente en el jazz la “forma” es bastante común y engloba: una introducción, la exposición del tema, *open solos*, intercambios entre solistas, interludios, reexposición y coda. Consideramos que el término “estructura” hace referencia a algo mucho más concreto y cerrado que al concepto de “forma”. Por este motivo, debemos aclarar desde el principio que la forma *modal* no responde a una estructura determinada como el *blues* o el *rhythm*, sin embargo sí que representa una nueva organización de los elementos musicales, concretamente, el ciclo armónico. Esto conlleva nuevos planteamientos en la improvisación que, al margen de una estructura específica, implican un nuevo análisis y clasificación diferenciado del resto de las formas.

Así pues, debemos diferenciar la improvisación melódica basada en los modos y la improvisación modal. La primera hace referencia a la escala que debe utilizarse en un momento concreto de la progresión, dependiendo de la función tonal del acorde y estableciendo la relación entre éste y las notas de paso que forman dicha escala. La segunda, se realiza sobre una progresión donde todos los acordes pertenecen al mismo modo, o dicho de otra forma, el acorde pierde su función tonal dando lugar a una progresión armónica estática sin modulaciones o cambios de centro tonal.

El planteamiento para la improvisación modal será similar al de toda la improvisación melódica sobre la progresión armónica. Sin embargo, en el análisis de la progresión armónica prescindimos de la función tonal y de la relación escala-acorde. Aunque la progresión está basada completamente en acordes diatónicos pertenecientes a la modalidad, debemos analizar la conducción y el enlace de las *notas guía*, con el objetivo de definir la sonoridad del acorde en la línea melódica.

6. CONCLUSIONES

Afirmamos que el jazz:

- Es un nuevo género musical originado a principios del siglo XX, que surge de la fusión de elementos africanos y europeos y cuyo resultado es una nueva relación entre ritmo, melodía y armonía.
- Supone una nueva adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales.
- Ofrece estructuras armónico-formales definidas y concretas, aptas para la improvisación basadas en las formas: *blues*, *rhythm*, *standard* y *modal*.
- Constituye un nuevo lenguaje objeto de estudio que exige el mismo rigor metódico y técnico que la enseñanza tradicional de la música

- En el jazz, al igual que en otras formas de improvisación, se fusiona la figura del intérprete y el compositor. El improvisador emplea los mismos recursos compositivos que la composición convencional; sin embargo, lo hace en gran parte de modo intuitivo, puesto que su principal característica es la improvisación y la creación espontánea como medios de expresión.

La investigación crítica y metódica en torno al repertorio *jazzístico* es, aún en la actualidad, motivo de estudio. A través de este artículo hemos pretendido elaborar y justificar algunos modelos y diseños de investigación que respondan a una propuesta eficaz y viable. Así mismo, defendemos el tipo de investigación creativa-performativa como un modelo efectivo para la comprensión de la evolución del jazz y la catalogación del repertorio mediante el análisis comparado de las formas y sus versiones. Este tipo de investigación requiere un amplio conocimiento de los elementos musicales, las formas y la puesta en práctica de los recursos compositivos utilizados en el jazz. Por este motivo entendemos que el perfil de la persona que opta por la investigación desde la práctica artística y en concreto por el jazz, debería de aproximarse a la figura de artista-investigador.




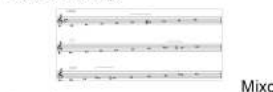

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AEBERSOLD, Jamey (1988). *Como improvisar jazz*, Volumen I. USA: Jamey Aebersold Jazz.
- BERENDT, Joachin (2002). *El Jazz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CHAILLEY, J. (1991). *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza.
- COOKE, Mervin (2000). *Jazz*. Barcelona: Destino.
- CROOK, Hal (1990). *How to improvise*. Boston: Berklee College of Music.
- FORDHAM, John (1994). *Jazz*. Tolosa: Editorial Raíces.
- GIOA, Ted (2002). *Historia del jazz*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- HERRERA, Enric (1995a). *Teoría musical y armonía moderna, vol I*. Barcelona: Antoni Bosch.
- (1995b). *Teoría musical y armonía moderna, vol II*. Barcelona: Antoni Bosch.
- HONSHUKU, Hiroaki (1997). *Jazz Teory*, Volúmenes I y II. Cambridge: A-NO-NE Music.
- ITURRALDE, Pedro (1990). *324 Escalas para la improvisación del jazz*. Madrid: Opera tres.
- MICHEL, Ulrich (1982). *Atlas de música 2*. Madrid: Alianza editorial.
- PHILLIPS, Andy (1973). *Jazz Improvisation and Harmony*. New York: Ed. Robbins Music Corporation.
- RUSSELL, G. (1953). *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. New York: Concept Publishing.
- SOUTHERN, Eileen (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Akal.

- STEPHAN, R. (1964). *Enciclopedia Moderna del Conocimiento Universal*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- TIRRO, Frank (2001a). *Jazz clásico*. Barcelona: Robinbook.
- (2001b). *Historia del Jazz moderno*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- ZALDÍVAR, Álvaro (2005). “Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativo-performativa”. In: *Revista interuniversitaria de formación del profesorado* n° 19; pp. 95-119.
- WILLIAMS, Martin (1990). *La tradición del jazz*. Madrid: Taurus humanidades.

ANEXO 1

Ejemplo de tabla-resumen sobre la evolución de la forma *blues* y el lenguaje empleado en la improvisación

BLUES	Estilos																																																															
Elementos musicales	New Orleans Style, Dixieland 1920-1930	Swing 1930-1940	Be bop, Cool Jazz, Hard bop 1940-1955	Jazz Fusion																																																												
Progresión armónica	<p>“St. Louis Blues”, W.C. Handy</p> <table><tr><td>I⁷</td><td>IV⁷</td><td>I⁷</td><td>I⁷</td></tr><tr><td>IV⁷</td><td>IV⁷</td><td>I⁷</td><td>I⁷</td></tr><tr><td>V⁷</td><td>IV⁷</td><td>I⁷</td><td>V⁷</td></tr></table> <p>“The Tin Roof Blues”, New Orleans Rhythm Kings</p> <table><tr><td>I⁷</td><td>IV⁷</td><td>I⁷</td><td>I⁷</td></tr><tr><td>IV⁷</td><td>IV⁷</td><td>I⁷</td><td>V⁷ II</td></tr><tr><td>V⁷ II</td><td>V⁷</td><td>I⁷</td><td>V⁷</td></tr></table>	I ⁷	IV ⁷	I ⁷	I ⁷	IV ⁷	IV ⁷	I ⁷	I ⁷	V ⁷	IV ⁷	I ⁷	V ⁷	I ⁷	IV ⁷	I ⁷	I ⁷	IV ⁷	IV ⁷	I ⁷	V ⁷ II	V ⁷ II	V ⁷	I ⁷	V ⁷	Se emplea la forma y progresión armónica originales	<p>Blues be bop</p> <table><tr><td>I⁷</td><td>IV⁷</td><td>I⁷</td><td>I⁷</td></tr><tr><td>IV⁷</td><td>4 IV⁷</td><td>II Ma⁷ - V⁷</td><td>II Ma⁷ - V⁷ II</td></tr><tr><td>II Ma⁷</td><td>V⁷</td><td>I⁷</td><td>II Ma⁷ - V⁷</td></tr></table> <p>“Blues for Alice”, Charlie Parker</p> <table><tr><td>I⁷</td><td>II Ma⁷ - V⁷ VI</td><td>II Ma⁷ - V⁷ V⁷</td><td>II Ma⁷ - V⁷ IV</td></tr><tr><td>IV⁷</td><td>IV Ma⁷ - V⁷ II</td><td>I⁷</td><td>II Ma⁷ - V⁷ V⁷</td></tr><tr><td>II Ma⁷</td><td>V⁷</td><td>I⁷</td><td>II Ma⁷ - V⁷</td></tr></table>	I ⁷	IV ⁷	I ⁷	I ⁷	IV ⁷	4 IV ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷ II	II Ma ⁷	V ⁷	I ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷	I ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷ VI	II Ma ⁷ - V ⁷ V ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷ IV	IV ⁷	IV Ma ⁷ - V ⁷ II	I ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷ V ⁷	II Ma ⁷	V ⁷	I ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷	<p>“Take walk”, Michael Brecker</p> <p>Simplificación de la progresión armónica, acordes triada</p> <table><tr><td>G⁺ F⁺</td><td>G⁺ F⁺</td><td>G⁺ F⁺</td><td>G⁺ D⁺ E⁺</td></tr><tr><td>C⁺ B⁺</td><td>C⁺ A⁺ B⁺</td><td>G⁺ F⁺</td><td>G⁺ E⁺ F⁺</td></tr><tr><td>D⁺ E⁺</td><td>C⁺ B⁺</td><td>G⁺ F⁺</td><td>G⁺ A⁺ D⁺</td></tr></table>	G ⁺ F ⁺	G ⁺ F ⁺	G ⁺ F ⁺	G ⁺ D ⁺ E ⁺	C ⁺ B ⁺	C ⁺ A ⁺ B ⁺	G ⁺ F ⁺	G ⁺ E ⁺ F ⁺	D ⁺ E ⁺	C ⁺ B ⁺	G ⁺ F ⁺	G ⁺ A ⁺ D ⁺
I ⁷	IV ⁷	I ⁷	I ⁷																																																													
IV ⁷	IV ⁷	I ⁷	I ⁷																																																													
V ⁷	IV ⁷	I ⁷	V ⁷																																																													
I ⁷	IV ⁷	I ⁷	I ⁷																																																													
IV ⁷	IV ⁷	I ⁷	V ⁷ II																																																													
V ⁷ II	V ⁷	I ⁷	V ⁷																																																													
I ⁷	IV ⁷	I ⁷	I ⁷																																																													
IV ⁷	4 IV ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷ II																																																													
II Ma ⁷	V ⁷	I ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷																																																													
I ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷ VI	II Ma ⁷ - V ⁷ V ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷ IV																																																													
IV ⁷	IV Ma ⁷ - V ⁷ II	I ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷ V ⁷																																																													
II Ma ⁷	V ⁷	I ⁷	II Ma ⁷ - V ⁷																																																													
G ⁺ F ⁺	G ⁺ F ⁺	G ⁺ F ⁺	G ⁺ D ⁺ E ⁺																																																													
C ⁺ B ⁺	C ⁺ A ⁺ B ⁺	G ⁺ F ⁺	G ⁺ E ⁺ F ⁺																																																													
D ⁺ E ⁺	C ⁺ B ⁺	G ⁺ F ⁺	G ⁺ A ⁺ D ⁺																																																													
Lenguaje improvisación	<p>Escala de Blues, V modo pentatónico</p>  <p>I modo pentatónico</p>  <p>Escalas y arpeggios mayores</p>	<p>Además de las escalas del período anterior se emplea del <i>ornamented arpeggio</i></p>  <p>Se emplean las denominadas “notas de aproximación” que embellecen el arpeggio para resolver sobre los sonidos del acorde .</p>	<p>Lenguaje basado y justificado por el empleo de los modos.</p> <p>Escalas <i>Be bop</i></p>  <p>alterada</p>  <p>Mixol</p>	<p>Además de todos los recursos empleados en los períodos anteriores:</p> <p>Patrones por 4^{as}</p> <p>Diversos tipos de escalas pentatónicas</p> <p>Lenguaje <i>out</i></p>																																																												